



Ressonâncias musicais no corpo e cena da performance negra

Flávia Cristina Honorato dos Santos¹

Renata Kabilaewatala¹

¹Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia, Brasil

RESUMO – Ressonâncias musicais no corpo e cena da performance negra¹ – Em atenção à potência da musicalidade nas artes da cena como dispositivo de estados corporais e, também, no que diz respeito às texturas e ambiências que colaboram com a dramaturgia, o presente artigo aborda a relação corpo, cena, música e cultura afro-brasileira. Para tanto, utiliza-se a experiência com o espetáculo *Por cima do mar eu vim*, produzido pelo Núcleo Coletivo 22, na cidade de Goiânia (GO), para discutir a maneira pela qual a musicalidade afro-ameríndia é capaz de dar contornos à cena contemporânea, de modo a atribuir-lhe traços identitários do que se pode chamar, por exemplo, de performance negra e de poéticas afro-ameríndias.

Palavras-chave: **Performance Negra. Musicalidade. Corpo. Memória. Processo de Criação.**

ABSTRACT – Musical resonances in the body and on the scene of black performance – Considering the power of musicality in the performing arts as a device for body states and, also, with regard to the textures and ambiances that collaborate with dramaturgy, this article addresses the relationship between body, scene, music and Afro-Brazilian culture. To this end, the experience with the show *Por cima do mar eu vim*, produced by Núcleo Coletivo 22, in the city of Goiânia (GO), is used to discuss the way in which Afro-Amerindian musicality is capable of giving outlines to the contemporary scene, in order to attribute to it identity traits of what we can call black performance and Afro-Amerindian poetics, for instance.

Keywords: **Black Performance. Musicality. Body. Memory. Creation Process.**

RÉSUMÉ – Résonances musicales dans le corps et scène de performance noire – En prêtant attention au pouvoir de la musicalité dans les arts du spectacle en tant que dispositif pour les états corporels et, également, en ce qui concerne les textures et les ambiances qui collaborent avec la dramaturgie, cet article aborde la relation entre le corps, la scène, la musique et la culture afro-brésilienne. À cette fin, l'expérience du spectacle *Por cima do mar eu vim*, produit par *Núcleo Coletivo 22*, dans la ville de Goiânia (GO), est utilisée pour discuter de la manière dont la musicalité afro-amerindienne est capable de donner des contours à la scène contemporaine, afin de lui laisser des traces identitaires, de ce que l'on peut appeler par exemple la performance noire et la poétique afro-amerindienne.

Mots-clés: **Performance Noir. Musicalité. Corps. Mémoire. Processus de Création.**

Introdução

Para a escrita deste artigo encontram-se, novamente, duas integrantes do Núcleo Coletivo 22, que, instigadas pela chamada da revista Estudos da Presença, a partir da seção *Som em Cena*, revisitam a dissertação de mestrado defendida, em 2019, por uma de nós e orientada pela outra, a partir do interesse de ambas pelas poéticas afro-ameríndias, tanto no contexto das performances tradicionais como no contexto das artes cênicas.

Na reflexão sobre o processo criação do espetáculo *Por cima do mar eu vim*, questiona-se a importância da musicalidade afro-brasileira no trabalho cênico de companhias que se consideram fazedoras de performance negra, no que diz respeito ao papel da musicalidade na cena teatral ou de dança, bem como na encruzilhada entre dança e teatro. Nesse contexto, Performance Negra é compreendida como uma categoria ampla que acomoda, conceitualmente e sobretudo na prática, trabalhos artísticos engajados com a afirmação étnica do povo preto. Isto é, como identidade negra em movimento poético e político, engajado com a luta antirracista, que perpassa tanto pela afirmação das existências individuais, como das (re)existência culturais operadas por coletivo e comunidades.

Assim, podemos definir performance negra como acontecimentos ou comportamentos organizados que se manifestam criando, em quem performa ou em quem presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude, que aqui deve ser entendida como sinônimo de identidade negra (Santos, 2019, p. 27).

A ideia de performance negra deve ser pensada sempre em termos de pluralidade, mesmo quando escrita no singular, e de forma especialmente estratégica quando também queremos pensar o fazer artístico em zonas de confluência a fim de esmaecer as fronteiras das linguagens artísticas. Isso, pois, os valores estéticos advindos da experiência africana no Brasil, como salientou o pesquisador Zeca Ligiéro, a partir dos estudos de Fu-Kiau, são marcados pela tríade do cantar-batucar-dançar, na qual podemos também articular o *contar*. É nessa perspectiva de atuação que se insere o Núcleo Coletivo 22, ao buscar as referências negras não apenas como um tema explorado em um trabalho ou outro, mas como lugar de formação, sobretudo em performances tradicionais afro-brasileiras, tais como a Capoeira Angola, o Jongo, o Batuque, o Tambor de Crioula, o Samba de Roda e a Congada.



Tendo isso em vista, vale mencionar que o espetáculo *Por cima do mar eu vim*, que teve sua estreia em 2015, insere-se justamente na encruzilhada de linguagens artísticas, já que é dirigido por uma artista da dança e encenado por um músico, duas atrizes e por um ator. A referida montagem é fruto da articulação de trabalhos de pesquisa e, como espetáculo cênico musical, aborda a história da rainha Nzinga Mbandi (1582-1663) e a influência africana bantu no Brasil, sobretudo a que se manifesta nos terreiros de umbanda nos arquétipos de preto-velho, pomba-gira e caboclo.

No processo de criação do espetáculo, foram usados alguns procedimentos que fazem parte da metodologia de trabalho da companhia, entre eles, a presença marcante da musicalidade afro-brasileira que se fez presente desde a preparação corporal até a construção dramatúrgica. Por musicalidade afro-brasileira compreende-se aqui, a partir da pesquisa de mestrado que fornece escopo para este artigo, cultura musical de matriz africana, que se constitui a partir de repertórios, técnicas, tipos instrumentos e usos musicais específicos, presentes na cultura brasileira a partir da diáspora africana e de permanente trânsitos culturais. Apesar de ser um conceito amplo e, talvez impreciso, musicalidade nos serve para pensar a música em relação, seja com o corpo e a cena, ou com a questão identitária. É neste sentido que a musicalidade afro-brasileira colaborou, a partir de sua capacidade de criar ambiências, texturas, imagens e ritmo, com a dramaturgia do espetáculo em questão e, ainda, com a estética negra, que o Núcleo Coletivo 22 busca se vincular.

Entre o Ritual e a Cena

Para Diana Taylor (2013, p. 27), no contexto das Américas, faz sentido pensar a performance como um espaço-tempo de manutenção e transmissão da memória, pois, para ela, “[...] as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido social”. É partir dessa compreensão que pensamos as performances negras como as manifestações expressivas nas quais afrodescendentes usam da memória (individual e coletiva) para (re)contar e (re)inventar suas histórias e sua cultura, sobretudo ao considerar o trauma da diáspora, marcada pela travessia transatlântica – o sequestro colonial.

Desse modo, compreendemos, aqui, a performance negra (ou as performances negras) como acontecimentos ou comportamentos organizados que se manifestam ao criar, em quem performa ou em quem presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude. Essa última, por sua vez, pode ser entendida como sinônimo de identidade negra, uma construção ideológica, que, frente ao racismo, mobiliza forças para afirmação étnico-cultural, que se dá em muitas instâncias da vida social, isto é, na religiosidade, na cultura e na política. Essa afirmação étnica perpassa indubitavelmente uma necessidade de afirmação da ancestralidade africana, que funciona como uma constante atualização do passado, em que a memória exerce papel fundamental.

Sobre isso, Leda Maria Martins, ao investigar a performance ritualística do Congado na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Jatobá, localizada em Contagem, Minas Gerais, traz a noção de “afrografias da memória” para se referir a procedimentos verbais e não verbais destinados a fazer aparecer os princípios simbólicos do grupo. (Martins, 1997). A partir dessa ideia, a discussão sobre a relação entre ritual e a cena diz respeito, aqui, aos aprendizados em práticas não espetaculares que colaboram com práticas espetaculares, em outras palavras, performances tradicionais que colaboram com produções teatrais.

Aqui, é importante que se diga que reconhecer a existência de manifestações tradicionais não é negar a contemporaneidade delas, apenas destacar que essas são produzidas de modos e com finalidades diferentes do que fazem profissionais das artes cênicas. As manifestações tradicionais, em geral, estão intimamente ligadas a fazeres e saberes de uma comunidade que produz para si própria esses eventos (Santos, 2019, p. 29).

Sobre as performances tradicionais, o autor Zeca Ligiéro (2012), a partir do filósofo, antropólogo e educador congolês Bunseki Fu-Kiau, aponta que a tríade “batucar-cantar-dançar”, em suas pesquisas sobre as performances na África Negra, está também presente nas performances afro-brasileiras. Essa característica marcante, advinda das diferentes etnias que compuseram as africanidades brasileiras, pode ser observada em eventos festivos e religiosos, o que dá, inclusive, o caráter de festa para religiosidade e de religiosidade para as festas, em que se dança e canta para divindades africanas, santos católicos e entidades afro-ameríndias.

O ritual também é uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e construírem uma solidariedade social, para formar uma comunidade (Ligiéro, 2012, p. 88).

Assim, em muitas performances tradicionais, expressões de africanidades brasileiras, o toque do tambor e a dança são propulsores de momentos de conexão com ancestralidade africana. Sobre isso, Martins (1997, p. 39), em seus estudos sobre o Congado, coloca que “[...] o som dos tambores funcionava, também como um elemento signifiante que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito africano, fortemente exilado de sua pátria”.

Corroborar essa ideia a discussão da antropóloga Juana Elbein dos Santos, em seu livro intitulado *Os Nagô e a Morte*, sobre o poder do som e da palavra: como “[...] condutores do axé, invocadores das entidades sobrenaturais e mobilizadores da atividade ritual” (Santos, 1993, p. 50).

Em manifestações como Capoeira Angola, Tambor de Crioula, Jongo, Batuque, Folia de Reis, Congada e em várias outras manifestações populares encontramos um modo de cultivar o tradicional ligado à memória, ao lugar e à comunidade. Nessas manifestações, saberes e fazeres da diáspora africana são postos em movimento, contando, cantando, tocando e dançando. Esses saberes e fazeres, por vezes, são tirados de seus contextos de origem (a roda, a rua, a festa e o terreiro) para habitar e significar a cena teatral.

Nessa prática, alguns grupos de artes cênicas encontram caminhos para afirmar engajamento negro em seus fazeres artísticos. É nesse lugar que compreendemos a ação e trajetória do Núcleo Coletivo 22, uma companhia artística que, no limiar entre dança, teatro, música e performances tradicionais, atua com que se tem compreendido como poéticas afro-ameríndias.

No caso específico do grupo, performances tradicionais de matriz africana bantu são importantes referências, já que fazem parte do repertório da companhia. Assim, manifestações como a Capoeira Angola, o Jongo, o Batuque, o Tambor de Crioula Samba de Roda e a Congada alimentaram, direta ou indiretamente, o processo criativo do espetáculo *Por cima do mar eu vim*.

Africanidades brasileiras em performances

Para compreender as matrizes africanas nas performances tradicionais brasileiras é importante considerar que, dentre os povos advindos do território africano que desembarcaram nas américas a partir do século XV, além dos chamados sudaneses – oriundas da África Ocidental, nomeados, no Brasil, a partir das nações diaspóricas jejês, nagôs, ioruba ou ketu –, deve-se, aos povos oriundos do grande tronco linguístico Bantu, localizados na África subsaariana, grande parte dos elementos que constituem a estética das chamadas manifestações afro-brasileira.

De acordo com o sambista e pesquisador Nei Lopes (2006), bantu foi um nome criado por W.H. Bleck para uma designação linguística. No Brasil, a palavra se aportuguesou para “banto”². Assim, para Lopes (2006, p. 105) “bantos” compreenderia “[...] todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam características linguísticas e um modo de vida comum”.

Banto é um termo português que designa um grande número de línguas e dialetos negro-africanos; segundo Balandier (1968 c, p.64), foi utilizado pela primeira vez em 1862 por Wilhelme Bleck, filólogo alemão, que o empregou para caracterizar aqueles falares nos quais a palavra que nomeia os seres humanos é sempre – com pouquíssimas variações – ba – ntu (singular: um-ntu), sendo ntu o radical e ba o prefixo plural (Lopes, 2012, p. 18).

Muitos elementos trazidos pelos centro-africanos foram incorporados, atualizados e recriados no modo de vida do povo brasileiro e, por isso, podem ser encontrados na linguagem, espiritualidade, nas formas celebratórias, na culinária etc. Conforme ponderou o importante pesquisador das influências bantas na cultura brasileira, o etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna:

A presença dos africanos e seus descendentes, durante quase cinco séculos, no cenário brasileiro, deixou valiosos elementos culturais do velho mundo cujas marcas persistem em várias facetas da expressão artística. Na música, esses elementos, juntamente com elementos das fontes indígenas e europeias, forneceram um solo fértil para o crescimento de várias formas (religiosas e profanas) que serviram nas décadas passadas como tópico para inúmeros estudos, tanto de musicólogos como de folcloristas (Mukuna, 2000, p. 87).

Se atribui, tanto à capoeira como ao Jongo, Batuque, Tambor de Crioula, Samba de Roda e o Reinado (também chamado de Congado, ou con-

gada), a matriz cultural bantu. Nesse sentido, discutir as ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo *Por cima do mar eu vim* passa pelo reconhecimento e valorização à contribuição bantu para a formação cultural do povo brasileiro, já que as citadas performances tradicionais fazem parte do repertório do Núcleo Coletivo 22 e, conseqüentemente, do processo de criação do espetáculo, por conta de algumas trajetórias que atravessam o grupo e que perpassam lugares onde essas tradições são praticadas, sobretudo na cidade de São Paulo, onde o grupo nasceu.

Nessa perspectiva, vale a pena mencionar que, sobretudo na década de 1990, a capital paulistana viveu um fenômeno de reinvenção e de atualização de manifestações populares como práticas espetaculares, bem como de lazer e estudo, através de núcleos como: o Abaçaí (Balé Folclórico de São Paulo); o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô/SP; Morro do Querosene/SP; Associação Cultural Cachoeira/SP; e as mais variadas formas celebratórias (festivas e religiosas) das manifestações populares que os integrantes do Núcleo tiveram a oportunidade de vivenciar.

Além dessas referências práticas, é também importante mencionar que o tema da Capoeira Angola e dos sambas de umbigada foi discutido por uma de nós, que também é diretora da companhia, em sua tese de doutorado intitulada *Corpo Limiar e Encruzilhada: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*.

O corpo do som - ressonâncias

Por ressonância, compreende-se o fenômeno relacional em que um corpo vibra ao ser atingido por ondas sonoras. Se o corpo responde ao som, seja no susto ocasionado por panela que cai no chão, ou em um arrepio do ranger de um pedaço de isopor, esse reagir do corpo por meio de estímulos sonoros, no contexto das artes cênicas, pode alcançar dimensões ainda maiores se utilizados de forma consciente, a fim de mobilizar técnicas corporais para o acionar da presença e a atitude cênica. Aqui, utilizamos a ideia de ressonância, de forma metafórica, para pensar o agir do corpo afetado pela musicalidade, que pode atuar como um lugar de acesso, um dispositivo de condução a estados corporais, além de colaborar para as construções dramáticas.

No trabalho cênico, os mecanismos utilizados para conduzir os atuentes em suas ações corporais e vocais podem ser diversos, portanto, uma infi-

nidade de técnicas e metodológicas são elaboradas e estudadas para esse fim. A relação com a música é uma dessas possibilidades, em que não apenas o ouvir é acionado, mas, sim, o sentir do som. Todavia, sobre isso é importante ponderar que:

Ao passo que uma palma, espirro, soluço, som de algo caindo no chão, barulho da chuva ou do vento pode ser utilizados como dispositivos sonoros ‘neutros’, a música inevitavelmente traz referências culturais específicas. Logo, o som do tambor ressoa no corpo do intérprete-criador acionando um imaginário, sensações e repertórios diferentes que um outro instrumento poderia causar (Santos, 2019, p. 37).

Ao considerarmos o trabalho de atuação desde a construção de um corpo disponível e dilatado, capaz de construir a ação poética a partir do seu próprio corpo, visualizaremos os estímulos/dispositivos de criação cênica e preparação corporal como algo fundamental na construção de dramaturgias corporais.

No que diz respeito às performances tradicionais, Viana, Rios, Feijó e Landim (2016), em um estudo sobre o Moçambique de Tonho Pretinho, no livro intitulado *Na Angola tem: Moçambique do Tonho Pretinho*, afirmam que a música e os cantos são elementos centrais dessa manifestação.

A música e os cantos são fundamentais na manifestação e exercem papel central na devoção e na intermediação com o plano do sagrado. Por meio deles, Tonho Pretinho e seu Moçambique acessam a esfera do divino, louvam os santos e se comunicam com os espíritos dos ancestrais e com as entidades protetoras (Viana; Rios; Feijó; Landim, 2016, p. 25).

A partir dessa dimensão que os autores em questão vislumbram no Moçambique de Tonho Pretinho, percebemos essa mesma potência de conexão com o sagrado nas performances negras tradicionais que fizeram parte do processo de criação do espetáculo.

No ritual da capoeira angola e nos sambas de umbigada, os participantes são eles próprios durante todo o tempo, não há incorporação e nem representação de outro ser. A ‘espécie de transe’ (‘trânsito’) seria, na verdade, o estado de jogo, promovido, pela relação paidia e ludus, isto é, a entrega e envolvimento potencial do brincante estimulada ou mesmo propiciada pela estrutura do evento, a saber – a musicalidade, as relações de jogo e as matrizes corporais. Nesse contexto, a paidia diz respeito à disponibilidade do brincante de se envolver com o evento de forma espontânea, com abertura para que as

corporeidades próprias da capoeira angola e dos sambas de umbigada se atualizem (Silva, 2010, p. 98).

A partir dessa compreensão, a musicalidade afro-brasileira dessas manifestações – além de suas matrizes corporais –, pode ser utilizada como dispositivo de instauração de um estado corporal aliada a técnicas corporais adequadas, como acionar o imaginário dessas práticas. É nesse sentido que Steven Feld apresenta o conceito de *acustemologia* para designar a “exploração das sensibilidades sonoras” (Feld, 1996, p. 97). Esse conceito diz respeito à maneira pela qual, por meio da exploração sonora, as memórias são ativadas e corporificadas. Segundo ele:

A acustemologia significa uma exploração das sensibilidades sonoras, especificamente das maneiras pelas quais o som é central para fazer sentido, para o conhecimento, para a verdade experiencial. Isso parece particularmente relevante para a compreensão da interação do som e equilíbrio sentido, na sensação e sensualidade da colocação, de fazer lugar. Pois os lugares são tão potencialmente reverberantes como reflexivos, e as suas experiências incorporadas e suas memórias podem atrair significativamente a interação dessa ressonância e reflexividade (Feld, 1996, p. 97).

A dimensão coletiva das memórias faz com que seja possível acionar um imaginário sem necessariamente ter de vivenciar um determinado evento. É dessa maneira que os ritmos e canções das performances tradicionais, mesmo que em outros contextos performativos, são capazes de abrir frestas de onde se pode espiar, com a memória e o imaginário, a dimensão ritualística das próprias performances tradicionais. Cabe salientar, ainda, que o fato da história dos africanos e de seus descendentes terem sido marcadas pelo horror da colonização parece tornar essas memórias ainda mais comoventes.

No que diz respeito à musicalidade afro-brasileira das performances tradicionais, há de se notar a importância do tambor e de instrumentos percussivos correlatos. É no toque do tambor que africanos e seus descendentes, espalhados na América em diáspora, encontram histórias, ensinamentos, diversão e o sagrado. Logo, a musicalidade afro-brasileira carrega um “lugar” de memória. Contudo, aqui, é importante compreender a ideia de lugar a partir do que foi discutido por Edward Casey (1996, p. 24), que aponta que os lugares “[...] reúnem experiências e histórias, mesmo línguas e pensamentos”, isto é, como algo que vai além de sua fisicalidade.

Nesse entendimento, podemos afirmar que as ressonâncias do ritmo no corpo, provocadas pelas vibrações do instrumento percussivo, bem como as musicalidades de performances tradicionais afro-brasileiras podem acionar memórias e lugares liminares que colaboram tanto no trabalho de atuação, como na recepção do trabalho cênico. Pois, assim como defende Maria Antonieta Antonacci (2014, p. 201-202):

Do corpo e de seus prolongamentos materiais e acústicos afloram índices de costumes africanos e perfis de seu documento/monumentos, desdobrando interrogações à história. Nesses ensaios, herdeiros de ancestralidades africanas expressam seus universos, referentes mentais e epistemológicos em corpos e imaginários culturalmente plasmados.

Se considerarmos o corpo em seu potencial discursivo, veremos, no discurso do corpo em cena, o esculpir de memórias e identidades modeladas pela força da cultura. A intencionalidade na escolha dos dispositivos reflete identificação, pertencimentos e posicionamentos políticos. Assim, acreditamos que o repertório musical afro-brasileiro utilizado na montagem cênica do espetáculo *Por cima do mar eu vim*, por um lado, aciona, no corpo dos atuentes, as suas próprias memórias sobre suas relações com as manifestações em seus contextos ritualísticos e, por outro, são capazes de criar lugares por eles nunca visitados. Lugares, esses, que dizem respeito à memória históricas, míticas, coletivas e ancestrais.

Por cima do mar eu vim

Na trajetória do Núcleo Coletivo 22, talvez uma de suas produções mais expressivas seja o espetáculo *Por cima do mar eu vim*, que, historicamente, nasce de uma primeira iniciativa, em 2011, do projeto de conclusão do então estudante do curso de Teatro, da Escola de Música e Artes Cênicas (UFG). Motivado pelo seu interesse em abordar, na criação teatral, as figuras arquetípicas que aparecem na umbanda, ele procura Renata como orientadora. Nesse encontro, a figura de Zé Pelintra³, aliado a outros elementos simbólicos do contexto da umbanda, dão base para a criação do trabalho *O dono do corpo*, um solo de Vinícius Bolivar, com direção de Renata Kabilaewatala.

Em uma articulação parecida entre arte, vida e estudos acadêmicos, em 2013, outro trabalho é montado, a partir da pesquisa de conclusão de curso de Lorena Fonte, também do curso de Teatro. Interessada nas articulações

entre teatro, contação de histórias e capoeira, ela realiza, também sob orientação de Renata, a cena *De lá pra cá Nzinga vem gingar*, que conta a história da Rainha Nzinga Mbandi⁴. Em 2014, surge a possibilidade de articular os dois projetos em uma só proposta para concorrer ao edital de fomento a produções culturais. Uma vez que a proposta foi aprovada na Lei Municipal de Incentivo à cultura de Goiânia (Edital 001/2014), foi, então, possível a montagem do espetáculo de *Por cima do mar eu vim*, agregando no elenco além de Vinícius e Lorena, o músico percussionista Diego Amaral e, Flávia Honorato, também autora do presente artigo.

Ao considerarmos a importância que a matriz bantu teve para a formação cultural brasileira, por conta da vinda de muitos negros escravizados para o Brasil de etnias bantas (congo, benguela, ovambo, cabinda, angola, macua, angico etc.), colocar Nzinga ao lado de Zé Pilintra é, por um lado, relacionar e aproximar os dois universos e, por outro, destacar a maneira particular pela qual a África bantu se reinventou no Brasil.

O mar, compreendido em sua dimensão de Kalunga Grande, no que poderíamos chamar de um “bantu brasileiro”, é o mar, o oceano que liga e que, ao mesmo tempo, separa o Brasil do continente africano. Ao poetizar a Kalunga Grande, o espetáculo dinamiza a experiência estética do espectador em dois momentos/lugares simbólicos e espaciais: Brasil – Angola; mundo dos vivos – Aruanda, passado – presente.

Jorge Schroeder (2000), em sua dissertação de mestrado intitulada *A música na dança: reflexão de um músico*, aponta algumas funções que a música exerce involuntariamente na dança, entre elas estão as funções bloqueadora, atrativa e dimensionadora. O uso da música como bloqueadora dos sons do ambiente é importante no sentido de ser um recurso que convida o espectador a adentrar o universo, a história do espetáculo. Dessa forma, logo, sua atenção é desviada do “cotidiano” e conduzida para o extra cotidiano, ou seja, para a cena. Mesmo com essa responsabilidade, a música pode ser interrompida por um espirro, um grito ou uma buzina, de modo a fazer com que o espectador volte para sua realidade imediatamente.

Na função atrativa, além de bloquear os ruídos externos e internos do espaço, ela ganha a atenção dos espectadores para a cena. A presença da música, do músico e do instrumento indica uma atividade fora do cotidiano. Essa presença musical impõe uma percepção diferenciada em relação a ela e

à cena anunciada. Pode servir para pontuar, conduzir ou complementar um acontecimento de relevância na cena. Ela pode anunciar o início, marcar o meio e avisar sobre o encerramento.

Por fim, a função dimensionadora contribui para a delimitação do espaço cênico, tanto na área física quanto subjetiva – que é marcada pela direção artística e escolha estética da peça. Dois importantes recursos são utilizados nessa função: a qualidade sonora, que são as ressonâncias, ecos e reverberações no espaço. Elas, por sua vez, mudarão muito de acordo com o espaço a ser ocupado (teatro, rua, praça...), as paisagens (histórica, geográfica, social e mental) e os climas que são oferecidos para o espectador. As funções apontadas por Schroeder (2000) vão também ao encontro das funções da musicalidade no espetáculo *Por cima do mar eu vim*.

No caso do espetáculo em questão, o recurso da musicalidade afro-brasileira não foi utilizado apenas para compor a dramaturgia do espetáculo, mas também como estímulo para o trabalho dos atuentes no que diz respeito à construção de partituras e estados corporais.

Alguns elementos que compõem a musicalidade do espetáculo

A Gunga é o primeiro instrumento a ser manipulado no espetáculo e o qual anuncia a chegada dos guerreiros na cena. Pode ser feita de pequenas cabaças ou latinhas recheadas de chumbo ou pedra, guizos ou grãos, amarradas nos tornozelos. São utilizadas como instrumento de ritmo pelos moçambiqueiros. Os moçambiqueiros são integrantes dos ternos de Moçambique presentes na Congada. Esse é um ritual afro-brasileiro cuja origem se dá nos cortejos de coroação de reis, do culto à ancestralidade africana e dos santos da Igreja Católica. Cascudo (2012) assinala que, no século XIX, alguns enredos que eram performados na Congada tinham por tema celebrar a memória e as conquistas da Rainha Njinga Mbandi.

A primeira experiência do Núcleo Coletivo 22 com as gungas se deu no processo de criação do videodança Passagem, em que um dos intérpretes, em meio a um cortejo ao ritmo de “serra acima” da Congada, fez improvisações com o instrumento. Todavia, as gungas chegam para o grupo, sobretudo o núcleo de Goiânia, no contato direto com grupos de congadeiros, primeiramente em 2012, com a Irmandade do Rosário de Nossa Senhora de Justinópolis, que, por meio do projeto intitulado Corpopular – Intersecções

Culturais (Proext 2011 – UFG), ministrou, na Faculdade de Educação Física e Dança, uma oficina de Congo e Moçambique. Durante o período de execução do projeto, fez parte da preparação corporal um estudo mais profundo sobre a gunga, de Leandro Medina e Andrea Soares, ambos artistas do Núcleo Pé de Zamba (São Paulo) e participantes da Festa da Irmandade do Rosário de Justinópolis. Eles, assim como o Coletivo, realizam estudos em comunidades fazedoras de performances tradicionais, além de participar da preparação corporal trabalhando elementos.

Além de participar da preparação corporal, em que foram trabalhados elementos da Congada, Leandro Medina participou do projeto na dramaturgia textual e na pesquisa musical.

Estimulados por esse estudo, cada integrante do grupo adquiriu sua própria gunga, ação, essa, que intensificou a vontade de tocar e de investigar, no corpo, suas reverberações. Seu toque é realizado por meio de uma dança/sapateado em que ocorre uma agitação das esferas/sementes. Fomos estimulados por dois ritmos: “serra acima” e “serra abaixo”. Esses são dois ritmos são usados pela guarda de Moçambique para subir e descer as ladeiras presentes no caminho do cortejo. Essa é uma forma de conseguir sustentar as vibrações dos tambores, patangomes e gungas presentes no trajeto, de forma a “aliviar” o cansaço dos tocadores (Rubião, 2010). Na pesquisa musical, além de instrumentos e ritmos, foram sugeridos, por Leandro Medina, cantos para compor a dramaturgia. Entre eles, tem-se três cantos cantados pelo terno de Moçambique de Justinópolis: *Beirando o rio*, *Navio Negreiro* e *Aê Angola*. Cada letra/narrativa usada nos remete a um contexto histórico, a provérbios e adivinhas que foram /são usadas na educação e transmissão de sabedorias para os africanos e seus descendentes.

*Eu vim beirando o rio,
eu vim beirando o mar,
eu sou negro de angola, é é a
(Canto de Moçambique)*

O navio negreiro vem chegando ele vem chegando devagar Ele vem trazendo esse povo que é das terras de angola... (Canto de Moçambique)

Aê angola, Aê angola, essa gunga veio foi de lá, vem beirando a beira-mar, tá remando, deixa remar, tá remando deixa remar... (Canto de Moçambique)

Algumas manifestações populares possuem “cantos de abertura”. Como exemplo disso temos a ladainha na capoeira, a qual é cantada em forma de reza, louvações, agradecimento ou desafio. Leda Maria Martins (1997) aponta que, no Congado de Nossa Senhora do Jatobá, é escolhido sempre um canto em dialeto africano como forma de consagração e bênçãos a todos que participam do festejo. Essa ideia do canto de abertura foi levada para o espetáculo. Ele foi composto por Leandro Medina e dizia:

*Nganga Rainha Muzenza, guerreira Muzenza
Que teve a missão de ensinar
Que pra vencer, tu nunca te rendas
kilombo, Mombele, Kifunge, Dikauetê,
NgangaKalu, Kiluanje, acuenda!!*

É uma composição estimulada pela trajetória, história e ambientes por qual a Rainha Nzinga passou. Sua letra é composta de vários adjetivos atribuídos a ela. Ao iniciar o espetáculo, os guerreiros estão à procura de sua liderança. Enquanto a exaltam, avisam todos(as) de sua posição social, de seu poder ancestral, de sua liderança e astúcia. Na letra da música, há palavras do tronco linguístico bantu e outras inventadas, de forma a encaixar com a melodia. O canto é seguido apenas por uma gunga mencionada anteriormente e o ritmo é baseado no Batuque de Umbigada.

Zeca Ligiéro (2011) afirma que o termo batuque era utilizado pelos senhores para qualquer tipo de música percussiva ou dança praticada pelos africanos e seus descendentes. No livro intitulado Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari – SP, em que Paulo Dias (2015) é um de seus organizadores, relata-se que a presença do Batuque de Umbigada, também conhecido como Batuque Paulista, é observada nas cidades de Rio Claro, Piracicaba, Tietê, Capivari, Barueri e São Paulo. Além disso, é conhecido também por Caiumba e era dançado na Senzala.

Os instrumentos utilizados no batuque são: Tambu, que é um tambor feito de tronco de árvore, ele possui o centro oco e uma de suas extremidades é coberto por couro de boi; o Quijingue, também conhecido como mulamba, que é um tambor menor e afunilado, seu formato parece de cálice – ele e o Tambu são afinados com o calor do fogo –; a Matraca, que são dois pedaços de madeira, ou baquetas; e o Guaiá, que é um chocalho parecido com um maracá (feito de metal).

Um dos ritmos usados no espetáculo é o adaró, conhecido também como daró, quebra prato ou ilú. É um ritmo, uma dança, no candomblé, que traz o movimento, a força do vento e do fogo. Esse ritmo provém da nação keto e é tocado geralmente para a Iansã. O conjunto de instrumentos responsáveis pela execução dos ritmos tocados nas cerimônias públicas de candomblé é formado por três atabaques (rum, rumpi e lé) e um agogô (gã), de modo que cada um exerce uma função diferente no ritmo.

Nessa formação instrumental, os atabaques exercem funções diferenciadas ficando a cargo do rumpi, o tambor médio, e do lé, o tambor menor e mais agudo, o papel de sustentar a base dos ritmos. Então, os atabaques rumpi e lé associados ao agogô formam uma base musical para a execução do rum. O rum, o atabaque maior e mais grave, é o instrumento mais importante, o solista, o tambor que percute a maior variedade de timbres e por essa razão conseguem dialogar com a dança dos orixás (Candemil, 2020, p. 146).

Durante o processo criativo do espetáculo, o músico com sua licença poética passou a executar o toque adaró em um djembé que é um instrumento musical de percussão que parte da família dos membranofones. Também é conhecido por djimbe, jenbe, sanbanyi e yembe.

De acordo com os povos Bamana do Mali, o nome djembê vem da expressão ‘anke djé, anke bé’ que se traduz como ‘todos se reúnem em paz’ nome esse que também define a finalidade do tambor. A origem do djembê está associada a uma sociedade de ferreiros mandingas conhecidos como Numus (Lazzary, 2016, p. 30).

O djembe pode ser tocado vários sons, dependendo do local e de como se encosta na sua pele. Variações podem ser obtidas pelo toque da palma da mão e pontas dos dedos. Seu formato é parecido com um cálice, com a parte superior mais larga. Ele é feito com um pedaço do tronco de madeira escavada e é coberto por pele de animal (cabra ou boi) ou pele sintética. No espetáculo, ele compõe os tambores escolhidos para fazer parte da musicalidade.

Como mencionado anteriormente, o adaró é tocado para Iansã, que é considerada “[...] senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos, que encaminha para outro mundo” (Prandi, 2001, p. 22). Na cena, o toque acontece em uma encruzilhada, lugar de encontro e desencontro, de fusões e rupturas, origem e disseminação, vida e morte. Nessa encruza, todos os arquétipos são revisitados e, no fim desse processo, o ato de bater a cabeça acontece, a fim de saudar a todos esses arquétipos.

Considerações Finais

Em uma atitude de combater a imagem distorcida, estereotipada, inferiorizada ou mesmo invisibilizada do povo preto em diferentes esferas da vida e no campo das artes, estimulou-se o aparecimento de um discurso político e ideológico mobilizador de grupos para lutar e afirmar sua identidade afro-brasileira. Nesse contexto, o Teatro Negro assim como a Dança Negra, surgem em caráter de resistência e de afirmação, em busca da valorização de suas ações e da ratificação de sua própria existência. Temas relacionados à negritude, ao cotidiano da população negra, aos contextos históricos, entre outros, são colocados nas dramaturgias. Vemos também a preocupação de colocar o negro e a negra em cena para dar visibilidade não só a seus corpos, mas as suas subjetividades. Assim, compreendemos as performances negras como acontecimentos ou comportamentos organizados que criam, em quem performa/presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude – aqui, entendida como sinônimo de identidade negra. Nesse sentido, muitos grupos trazem elementos das performances negras tradicionais para a cena contemporânea, tal como a tríade “batucar-cantar-dançar”, apontada por Ligiéro (2012), mencionada anteriormente.

A partir dessa discussão, fica evidente que o ritmo dos tambores e o tambor em si são elementos de grande importância nas manifestações populares tradicionais, uma vez que é um grande mobilizador de pessoas e articulador do encontro. Sua presença, bem como sua rítmica, reivindica, para a cena contemporânea, a força dos tambores que soam e ecoam como grito de ancestralidade em batuques e terreiros, em que se canta e dança como forma de celebrar a vida e o sagrado.

É nas performances tradicionais afro-brasileiras, tais como a Capoeira Angola, o Jongo, o Batuque, o Tambor de Crioula, o Samba de Roda e a Congada que se busca elementos para abastecer suas práticas. A escolha do espetáculo *Por cima do mar eu vim* não foi aleatória. Nele, a musicalidade é um importante agenciador de sentidos na dramaturgia textual e corporal. Foi no corpo e com o corpo que os integrantes do espetáculo puderam explorar essa musicalidade afro-brasileira carregada de lugares, memórias, sentidos e histórias. Puderam, ao nosso ver compreender que ela é uma expres-



são simbólica, associada à conservação e perpetuação de memórias, traços identitários e legados de longos processos históricos ancestrais.

Essa perspectiva de processo de criação do espetáculo *Por cima do mar eu vim* se anuncia desde uma metodologia de preparação corporal até a construção dramaturgica em que a música em geral está presente. A construção de uma dramaturgia corporal demanda que o atuante invista em descobrir, incorporar e explorar uma gestualidade que transborde o seu cotidiano. Além disso, quando isso está relacionado a um contexto ritualístico e afro-brasileiro, exige-se ainda um cuidado para não se escolher o caminho da “tipificação”, isto é, de formas estereotipadas que, ao invés de revelar saberes e poéticas ignorados ou marginalizados, podem reforçar estigmas e preconceitos.

Notas

- ¹ O artigo é fruto da dissertação de mestrado, *As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo Por cima do mar eu vim*, defendida em 2019, no Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás. Esta produção teve o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo n.º 302249/2022-2.
- ² Nas línguas kikongo e kimbundu, não há presença de “o” em Bantu, nem se usa o “s” para designar o plural, já que o prefixo “ba” já expressa a pluralidade.
- ³ Zé Pelintra é uma figura arquetípica que se manifesta nos terreiros de umbanda, mas, também, com menos frequência, em outras manifestações populares afro-brasileiras, como é o caso do Moçambique de Tonho Pretinho, na cidade de Itapeçerica, em Minas Gerais (Viana e Rios, 2016).
- ⁴ Rainha Nzinga Mbandi conhecida também por Ginga ou Ana de Sousa. Foi Rainha dos reinos do Ndongo e da Matamba que hoje são situados na região atual de Angola, no século XVII. Figura de liderança e resistência, lutou para proteger seu povo do colonialismo.

Referências

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2014. Edição do Kindle.

CANDEMIL, Luciano da Silva. O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé: cultura, educação e as práticas contemporâneas. **El Oído Pensante**,



Buenos Aires, v. 8, n. 1, p. 133-159, 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552972254007>. Acesso em: 14, jan. 2024.

CASEY, Edward S. How to get space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomena. In: CASEY, Edward S. (Org.). **Senses of place**. México: School of American Research Press, 1996. p. 13-52.

FELD, Steven. Waterfalls of song: an acoustemology of Place resounding in Bosa-vi, Papua New Guinea. In: FELD, Steven; BASSO, Keith (Org.). **Senses of Place**. Santa Fé, Novo México: School of American Research Press, 1996. p. 91-135.

LAZZARY, Joseane Carmen. **Tambores**: das raízes africanas à musicalidade no Brasil. 2016. Monografia (Especialização em História da África) – Universidade de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro Divino**: A vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca. Rio de Janeiro: Nova Era (Grupo Editorial Record), 2004.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: Desenhos das performances africanas no Brasil. **Aletria**: Revistas de estudos da Literatura, v. 21, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18430>. Acesso em: 02 nov. 2018.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O reinado do Rosário no Jato-bá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUBIÃO, Fernanda Pires. **Os negros do Rosário**: Memória, identidades e tradições dos congados de Oliveira (1950 – 2009). 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

SANTOS, Flávia Cristina Honorato dos. **As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo Por cima do mar eu**. 2019. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 1993.



SCHROEDER, Jorge Luiz. **A música na dança**: Reflexões de um músico. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual Campinas, Campinas, 2000.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as encruzilhadas**: A capoeira angola e os sambas de Umbigadas no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2010.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VIANA, Talita; RIOS, Sebastião; FEIJÓ, Marcelo; LANDIM, Diana. **Na Angola tem Moçambique do Tonho Pretinho**. Goiânia: Faculdade de Ciências Sociais/UFG, 2016.

Flávia Cristina Honorato dos Santos é mestra (2019) pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) na Universidade Federal de Goiás (UFG). Licenciada em Artes Cênicas pela mesma universidade. É professora da Escola do Futuro em Artes do Estado de Goiás Brasileiro França. É artista – pesquisadora do Núcleo Coletivo 22 e integrante/fundadora do grupo Conta Aí. É fotografa, desenvolve um trabalho chamado olhares e afetos. É também capoeirista do espaço Águas de Menino que é vinculado ao Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0203-3379>

E-mail: flavia.ciblade@gmail.com

Renata Kabilaewatala (Renata de Lima Silva) é doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp. Mestre também na Unicamp (2004). É professora do curso de Licenciatura em Dança, do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Também é artista-pesquisadora e diretora artística do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista de Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7551-1468>

E-mail: renata_lima_silva@ufg.br



Disponibilidade de dados de pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Os pareceres de aprovação à publicação do artigo estão disponíveis em:
<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/libraryFiles/downloadPublic/1002>

Recebido em 31 de janeiro de 2024

Aceito em 07 de agosto de 2024

Editoras responsáveis: Ana Wegner; Rafaella Uhiara

